

*ARS LONGA. ACTAS DEL VIII CONGRESO
INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES
SIGLO DE ORO (JISO 2018)*

Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.)



«MAL HAYA EL QUE EN SEÑORES IDOLATRA»: GÓNGORA Y LA SÁTIRA JUVENALESCA

Juan Antonio Gómez Zamorano
Universidad de Murcia

En este trabajo se pretende hacer un acercamiento de manera sucinta a una composición satírica de Góngora, «Mal haya el que en señores idolatra», y justificar su pertenencia a este género a través de la relación con la *Sátira III* de Juvenal de la que recibe importantes influencias. Pero, antes de lanzarnos a comentar dicho poema, hay que tener en cuenta el concepto clásico de *sátira* y su evolución para situar dicho concepto en la época en que Góngora escribió sus creaciones.

La sátira como género nace en Roma¹, aunque en Grecia ya se habían producido esbozos de la misma que en realidad eran invectivas que se realizaban con algún fin en concreto. Este género posee tres rasgos que lo caracterizan. En primer lugar, no puede perder su condición de género agresivo en el que está presente la polémica y el ataque. En segundo lugar, ha de tener una finalidad moral. Por último, la sátira se sirve de la ironía, el humor, la deformación o el ingenio para llevar a cabo el fin que pretende.

En Roma se distinguieron dos grandes autores que, a su vez, crearon dos tipos distintos de sátira; nos referimos a Juvenal y Horacio.

¹ «Satura quidem tota nostra est» escribe Quintiliano en sus *Institutio Oratoria*. Publicado en: Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Ars longa*». *Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019, pp. 165-172. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 50 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-637-3.

Estos dos tipos de sátira consiguen crear dos vertientes: la sátira juvenalesca y la sátira horaciana. En palabras de Pérez Lasheras:

Parecen polarizar la sátira romana hasta el punto de distinguirse dos formas de componer sátiras, según el carácter predominante del propósito moralizador. De manera que, si lo que domina en la sátira es el afán por corregir los vicios o las perversidades de la sociedad de un tiempo concreto, se habla de «sátira horaciana», que constantemente se equipara con los «sermones», porque su finalidad es semejante. Si, por el contrario, lo que domina es la risa burlona, la búsqueda del lado grotesco de las cosas, la subversión por medio de la palabra de todo el sistema social imperante, se habla de «sátira juvenalesca» [...] Es, a fin de cuentas, la eterna dicotomía del equilibrio entre lo *utile* y lo *dulci*, el *prodesse* y el *delectare*².

Aunque el proceso de explicación es algo más complejo, se puede afirmar que esta distinción será la que provoque la escisión que se produce en la literatura del Siglo de Oro entre composiciones satíricas (que se corresponderían con la sátira horaciana) y composiciones burlescas (que tendrían que ver con la sátira juvenalesca). Obviamente, ambos tipos no coinciden en total medida con la clasificación satírica anteriormente expuesta pero sí comparten ciertos rasgos que permiten equiparar estos dos tipos de creaciones barrocas con dicha clasificación.

Si se tiene en cuenta todo lo anterior, se podría considerar que la poesía burlesca barroca es un tipo de sátira. Algunos estudiosos defienden esta idea y han visto moralidades en la poesía burlesca gongorina³. De esta manera, afirman que dichas composiciones ocultan bajo la máscara de lo jocoso o irrisorio, aspectos que se decantan por una moral contraria a la que se promulgaba en la España del XVII. Así, la poesía burlesca se convierte en una crítica encubierta que a pesar de presentar lo que se consideraría como antimoral en realidad lo que está haciendo es invitar a poner en práctica dicha antimoralidad.

En cambio, otros gongoristas como Robert Jammes defienden una separación entre ambos tipos de composiciones del poeta cordobés porque ven en ellas una intención claramente distinta⁴. Para ello

² Pérez Lasheras, 1994, pp. 33-34.

³ Blanco, 2005.

⁴ Jammes, 1987, pp. 31-38.

se apoya en las definiciones de burlesco y sátira que dan algunos diccionarios. En dichas explicaciones, se puede ver claramente que la sátira «reprende los vicios»⁵ mientras que lo burlesco tan solo «provo-ca risa por el contraste entre la bajeza del estilo y la dignidad de los personajes»⁶. A pesar de ello, conviene tener en cuenta que, con el avance del siglo XVII, lo satírico se va adscribiendo cada vez más a lo burlesco hasta que queda absorbido por este.

Cualesquiera que sean las intenciones de uno u otro tipo de composiciones auriseculares, es indiscutible que el poema «Mal haya el que en señores idolatra» se adscribe a la poesía satírica y, más concretamente, a la juvenalesca puesto que guarda estrecha relación con la *Sátira III* de Juvenal. De esta manera, se desmiente que la poesía satírica se corresponde siempre con la sátira horaciana y la poesía burlesca con las sátiras de Juvenal.

El tema de la composición es claro: la idealización de la soledad, del retiro del «mundanal ruido» a favor del tópico *Beatus ille*. Además, esta realización cobra un sentido completo en la relación que la vida de Góngora guarda con sus creaciones. Este poema fue compuesto en 1609, año en que Góngora tuvo que ausentarse de su Córdoba natal para resolver unos asuntos en algunas ciudades de España entre las cuales se encontraba Madrid. Allí pudo acceder al mundo de la corte del que quedó espantado y eso se puede ver reflejado en los tercetos que escribió. El deseo de nuestro poeta era regresar a Córdoba y, en concreto, a la huerta de don Marcos, que le había sido otorgada por el cabildo de su ciudad⁷.

Las intertextualidades e influencias de «Mal haya el que en señores idolatra» son numerosas y van desde la temática hasta la forma de la composición. El menosprecio de la ciudad es un tema que ya había sido tratado con anterioridad por autores como Fray Luis de León en sus *Odas*. Además, no se basa solo en fuentes de literatura hispánica sino también —como ya apuntó Micó⁸— encuentra en obras como los tercetos *Sopra la corte* de Cesare Caporali una clara inspiración. En estos sonetos queda plasmada de una manera más clara y más cercana a esta sátira gongorina el menosprecio que al autor italiano le causa la

⁵ *Diccionario de Autoridades*, citado por Jammes, 1987, p. 32.

⁶ Littré, citado por Jammes, 1987, p. 32.

⁷ Micó, 2001, p. 104.

⁸ Micó, 2001, p. 106.

vida cortesana de la época. Los tercetos gongorinos poseen numerosos italianismos que Micó⁹ ha sabido señalar en el estudio de esta composición como la primera documentación de su uso en la lengua española.

Pero la, a nuestro juicio, influencia más importante que recibe Góngora es la de la *Sátira III* de Juvenal [y que tan bien supo señalar en su día Dámaso Alonso]. Góngora finaliza su composición subiendo a una mula que lo alejará de la corte, por lo que tiene que detener la enumeración de los defectos que ha hallado en Madrid. Lo mismo sucede en la sátira latina a la que hemos aludido; en ella Umbricio, el protagonista, parte de la ciudad de Roma hacia Cumas. En el camino de salida hacia la Puerta Capena, Umbricio da los detalles de su partida al satírico que lo acompaña. Lo que guarda relación con Góngora es la idea de ciudad inhabitable, que en el poeta cordobés cristalizará en forma de menosprecio a la Corte. Umbricio enumera más vicios y defectos de la ciudad de Roma, pero interesa especialmente por la relación con los tercetos gongorinos el episodio final.

En dicho episodio, Umbricio ha de callarse porque el mulero que conduce la bestia en la que va a partir ya lo está llamando:

His alias poteram et pluris subnectere causas;
sed iumenta uocat et sol inclinat. eundum est;
nam mihi commota iamdudum mulio uirga
adnuat [...] (vv. 315-318).
[A estas razones podría ir encadenando muchas otras,
pero las caballerías me reclaman y el sol está declinando¹⁰.]

Como se puede comprobar, Góngora ha recibido para su composición influencias clásicas e inmediatamente anteriores a su producción. Ello, unido a su situación personal, crea un caldo de cultivo perfecto para la creación de unos tercetos como estos. Para Robert Jammes¹¹, estos tercetos serán el precedente a una de sus obras más difíciles y representativas de su producción poética: las *Soledades*.

El tópico principal del poema es el *Beatus ille* como ya hemos explicado anteriormente. Es curioso que ya en el segundo verso de la

⁹ Micó, 2001, p. 107.

¹⁰ Citamos por la edición y traducción de las *Sátiras* de Rosario Cortés Tovar, Madrid, Cátedra, 2007.

¹¹ Jammes, 1987, p. 502.

composición nombra de manera explícita a Madrid por lo que los tercetos no dan lugar a equivocación al pensar a qué lugar concreto menosprecia el poeta cordobés. En el verso quinto lleva a cabo una *correctio*¹², propia de su estilo en obras alejadas de lo serio como la fábula burlesca de Píramo y Tisbe donde desarrolla el mismo recurso:

Arroyos de mi huerta lisonjeros (¿lisonjeros?: mal dije, que sois claros) Dios me saque de aquí y me deje veros (vv. 4-6).	Esparcidos imagina por el fragoso arcabuco (¿ebúrneos diré, o divinos? Divinos digo y ebúrneos) (vv. 405-408).
---	--

Con esto se puede comprobar que Góngora pretendía hacer una composición alejada de la seriedad en cuanto a la forma pero que no por ello ha de ser subestimada su calidad poética y, mucho menos, el tema que desarrolla y que será tan importante en sus creaciones posteriores.

Lo que el yo poético está haciendo al inicio de la obra es dirigirse a los arroyos del huerto al que ansía llegar. Crea así una personificación de los mismos y se dirige a ellos de manera epistolar como interlocutores de lo que va cantar a continuación. Esta idea de los tercetos como estructura epistolar ha sido señalada por los principales estudiosos de la obra de Góngora. Así, Dámaso Alonso¹³ al comentar este poema afirma: «a veces en estos tercetos de 1609 diríamos leer los de la *Epístola moral a Fabio* que debió de escribirse por estos años». Además, dicha epístola comparte con «Mal haya el que en señores idolatra» el tema de la huida de la corte, aunque una diferencia radical entre ambas composiciones estriba en el tratamiento humorístico que Góngora le concede a sus tercetos frente a la ausencia de dicha característica en la citada epístola¹⁴.

La personificación continúa, pero, en este caso, se extrapola a los gorriones que pueblan su *locus amoenus*. Los compara con músicos e incluso con poetas, a los que se pueden equiparar: «en voces, si no métricas, suaves, / consonancias desaten diferentes» (vv. 20-21). Este pasaje de las aves está plagado de neologismos que fonéticamente se

¹² Micó, 2001, p. 107.

¹³ Alonso, 1994, p. 371.

¹⁴ Alonso, 1994, p. 371.

acerca más a lo popular que a lo elevado. Así, encontramos creaciones como *ruicriados*, en la que equipara a los criados de Madrid con las aves de su huerta. También aparecen derivaciones de palabras con la característica que hemos expuesto anteriormente como *tiplones* (de tiples) o *bajetes* (de bajos). Todos estos términos remarcan aún más el menosprecio a la corte en esta composición.

A continuación, el yo poético se arrepiente de su proceder en la corte porque había estado al servicio de la misma creando composiciones cortesanas al uso que ahora menosprecia. Así, expresa en una aclaración que la «mentira» y la «lisonja» forman parte de la inspiración poética de aquellos que escriben en la corte. A pesar de las grandezas que ofrece este tipo de vida llena de oropeles y riquezas, el poeta prefiere huir y retirarse a la soledad, a la humildad que le valdrá para componer obras de mayor valor. Pero antes de seguir con su actitud crítica en cuanto a los usos y costumbres de la corte, prefiere refrenar su lengua en una *reticentia* en el verso 52 porque hablar solo le causará más enemistades.

Acto seguido, desarrolla una imagen que no deja de ser curiosa a la par que puede ser considerada como barroca sin ninguna duda y que creo merece la pena señalar. En esta imagen, el desengaño presta al poeta pared y clavo para que pueda colgar sus miembros (vv. 56-57). Sus despojos se han convertido en los restos que quedan del desengaño. Puesto que ahora su voz va a ser desengañada, asocia la mentira con el teatro, donde la falsedad de los sentidos es clara. En cambio, mediante la poesía se acerca a la sombra de la esperanza (vv. 58-63), cantada aquí mediante una descripción del árbol del naranjo que se aproxima bastante a las descripciones de naturaleza que nuestro autor desarrolla en la *Fábula de Polifemo y Galatea*. En este jardín deleitoso en el que poeta desea estar no tienen cabida los litigios ni las pompas de la corte en las que los ministros aparecen siempre acompañados de pleiteantes.

La invocación que hace a la soledad también es muy importante porque, como hemos afirmado anteriormente, estos tercetos son el antecedente a sus *Soledades* y la referencia explícita a este ente da la clave para sustentar esta teoría. Ensalza la vida solitaria en unos versos que recuerdan mucho a la *Oda a la vida retirada* de Fray Luis de León. Góngora enaltece a la soledad de una manera casi mística, equiparándola a un estado semidivino. A la vez, la soledad solo se hallará en espacios y elementos de la naturaleza por lo que los términos relacio-

nados con la urbe y los ciudadanos van a ir desapareciendo a favor de términos agrestes que transmiten paz y sosiego al alma del yo poético. Así, el poeta prefiere las piedras en su cabeza que la corona de oro y el manto que lleva el rey en la corte (vv. 87-90). El yo poético ya ha alcanzado su lugar de reposo, su paz interior y menosprecia la Corte sin importarle nada de lo que allí suceda (vv. 91-111).

De nuevo aparece la imagen de la mesa como en Fray Luis. La comida será una humilde pera que se equipará con el mejor de los manjares. En cambio, rehúsa el lujo de las vajillas suntuosas y grandes banquetes que asocia con la gula (vv. 118-119). Finaliza la composición de nuevo con otra *reticentia* en este caso motivada no por su prudencia sino por la mula que llega a recogerlo para llevarlo al *Locus Amoenus*. Como ya hemos analizado anteriormente, este final remite a la *Sátira III* de Juvenal. El último verso es muy satírico a la vez que barroco pues produce una asociación heterogénea que rompe con lo que cabría considerar como esperable. El poeta no se encomienda a Dios o a las musas al final de los tercetos, sino que se encomienda a la mula que lo habrá de llevar, a la *rucia* en cuyos lomos acaba de subir. Dicha mula ya había sido evocada unos versos antes (v. 86) donde el protagonista se dirige a la soledad y le pide que sea ella la que lo monte sobre el animal. Esa misma soledad y los bienes que ofrece servirán para espolear a la bestia y que lleguen pronto a su retiro.

Una vez que ha sido analizada la sátira, se pueden extraer una serie de conclusiones que ayudarán a comprender mejor el sentido de la misma tanto en su individualidad como en la historia de la literatura:

1) Esta composición es una sátira porque cumple con el postulado que demarca estas creaciones como un tipo de género propio. Ello no quiere decir que los tercetos no reciban influencias de otras composiciones no satíricas, esto sería algo impensable en el siglo XVII donde la permeabilidad de los géneros y subgéneros y la influencia de unos sobre otros son una constante en el devenir literario de esta etapa.

2) Góngora escribe estos tercetos motivado por el desengaño que sufrió en la corte de Madrid. De este modo, se puede afirmar que su deseo de soledad y apartarse del mundo era un sentimiento vital que trasluce en estos tercetos que, a su vez, servirán de precedente para sus posteriores *Soledades*.

3) A pesar de que el tema del menosprecio de la corte no sea nuevo en absoluto, utiliza imágenes insólitas propias de su producción

poética, así como neologismos y demás recursos que actualizan el manido tópico del *Beatus ille* y dotan a la composición de una singularidad y riqueza poética propia de las obras de don Luis.

4) Precisamente porque el tema desarrollado no es nuevo, bebe de las fuentes anteriores tanto españolas como extranjeras. Aunque las influencias que recibe Góngora para sus composiciones son vastísimas conviene resaltar las más importantes para estos tercetos. De las fuentes clásicas aprovecha la producción satírica de Juvenal (de la que tomará muchos aspectos tanto de forma como de contenido). También aprovecha sátiras italianas y poesía renacentista española.

En conclusión, «Mal haya el que en señores idolatra» es una composición imprescindible para entender la trayectoria poética de Góngora, la relación que la vida de este tuvo con su obra y justificar que no tomó tan solo temas de la tradición clásica, sino que también aprovechó determinadas formas que estaban en desuso o relegadas a un segundo plano en el canon literario de su época como es el caso de la sátira.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, 7.^a ed., 2.^a reimpr., Madrid, Gredos, 1994 [1960].
- BLANCO, Mercedes, «Fragmentos de un discurso satírico en la obra Góngora», en Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.), *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2005, pp. 11-34.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. de Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987.
- JUVENAL, Décimo Junio, *Sátiras*, ed. de Rosario Cortés Tovar, Madrid, Cátedra, 2007.
- MICÓ, José María, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1994.